



Transatlantica

Revue d'études américaines. American Studies Journal

1 | 2014

Exile and Expatriation

Philippe Ortoli. *Le Musée imaginaire de Quentin Tarantino*

David Roche



Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/transatlantica/6938>

DOI: 10.4000/transatlantica.6938

ISSN: 1765-2766

Publisher

AFEA

Electronic reference

David Roche, "Philippe Ortoli. *Le Musée imaginaire de Quentin Tarantino*", *Transatlantica* [Online], 1 | 2014, Online since 29 September 2014, connection on 29 April 2021. URL: <http://journals.openedition.org/transatlantica/6938> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/transatlantica.6938>

This text was automatically generated on 29 April 2021.



Transatlantica – Revue d'études américaines est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Philippe Ortoli. *Le Musée imaginaire de Quentin Tarantino*

David Roche

REFERENCES

Philippe Ortoli, *Le Musée imaginaire de Quentin Tarantino*, Paris, Cerf-Corlet, 2012, 534p, ISBN-10 : 2204097055, 39,90 euros

- 1 Première étude approfondie consacrée au cinéaste américain en français, *Le Musée imaginaire de Quentin Tarantino* est, à ce titre, déjà un véritable événement. Le livre comporte un prologue, une introduction, quatre chapitres de taille conséquente, une conclusion, un index des films cités, une filmographie et une bibliographie.
- 2 Le prologue et l'introduction présentent Tarantino comme le premier véritable « auteur-star » depuis Alfred Hitchcock, cherchant, comme ce dernier, à être visible, mais avec cette différence que la *persona* de Tarantino est associée au cinéma de genre (16). Formaliste (9), il aborderait la mémoire du cinéma « sous la forme dynamique et constante de rapprochements » (12). Ainsi, les références qui sont la matière même de ses œuvres ne sont ni décoratives ni purement ludiques (13), elles ont une visée métafictionnelle : le cinéma de Tarantino offre « une réflexion sur ce qu'est le cinéma [...] par les mêmes moyens que son objet ». Il ressemble ainsi au « musée imaginaire » dont parle André Malraux (1947), « où converseraient les œuvres les plus diverses les unes avec les autres » (6). La problématique du livre de Philippe Ortoli est alors la problématique même qui habite l'œuvre du cinéaste : « la création cinématographique comme recherche fondamentale de l'écart existant entre un modèle et sa reprise, c'est-à-dire ne pouvant se comprendre que par la différence introduite dans le phénomène même de reproduction » (27). L'auteur y ajoute une touche originale en ancrant son étude dans les notions de mythe et de jeu, puisant principalement dans les écrits de Roger Caillois (1938, 1967) à qui il reprend la distinction entre *mimicry* (les jeux d'imitation) et *agôn* (les jeux de compétition) (58).

- 3 Le chapitre 1, « Territoires des ombres, berges du regard », montre que les récits de Tarantino sont fondés sur la quête d'un objet qui manque (29), objet dont l'identification dépasse la simple diégèse en devenant « principe de composition esthétique » (39), notamment dans ce « plan-emblème » (46) qu'est le contre-champ en contre-plongée des personnages qui regardent à l'intérieur d'une béance (coffre, valise, tombe, etc.).
- 4 Dans le chapitre 2, « Masques et arènes filmiques : les règles immanentes aux films », Ortolí se penche sur la place de la parole et de l'écrit dans les films, en premier lieu aux noms et alias des personnages en rapport avec leurs identités génériques. La dialectique copie/modèle, qui est la base même de la création selon Tarantino, est alors thématisée, puisque les personnages de Tarantino, « vrai professionnels hawksiens » (139), jouent un rôle qu'ils doivent maîtriser (32) : « jouer à être ce modèle interne pour parvenir à être. Recréer pour se créer soi-même » (114). On passe ensuite à une étude rigoureuse et indispensable des titres de chapitre dont la fonction programmatique au niveau de la structure narrative respecte les trois unités néo-aristotéliennes de temps, de lieu et d'action (110-11). Si le chapitrage renvoie, certes, à l'intérêt pour le romanesque de Tarantino qui se décrit souvent plus comme un auteur qu'un cinéaste (95-96), le chapitre « Mr. Orange » dans *Reservoir Dogs* (1992) « démontre en quoi le pouvoir du cinéma est supérieur à celui de l'écrit en ce qui concerne la possibilité d'insuffler la vie et la densité de la réalité à ce qui n'est que construction de l'esprit » (119).
- 5 Le chapitre 3, « La tentation d'une exposition universelle : la transcendance des films », examine les moyens par lesquels les films « explore[nt] un écart [vis-à-vis des modèles] qui est le prix de la création » (205). La première section s'intéresse au couple personnage/acteur. Ortolí démontre avec l'exemple de Pam Grier que « [l']art de détailler pratiqué par le cinéaste n'a ainsi pas la même valeur que celui de Leone, puisqu'il ne s'agit pas de révéler le mythe comme absolu mais plutôt d'aller détecter sur quel support les éléments de sa fabrication se sont constitués » (255). Les seconde et troisième sections portent un intérêt similaire à la fonction métafictionnelle que peuvent avoir des objets (voitures, vêtements) et des plans empruntés à d'autres films. Avant de se lancer dans une étude du cinéma vu par le cinéma de Tarantino, Ortolí émet la thèse séduisante que le genre au cœur du cinéma de Tarantino serait, en fait, le mélodrame (308) :

qui se penche sérieusement sur cette œuvre ne peut que s'apercevoir que ce qui en fait le prix est la manière dont elle déguise son enjeu principal derrière son contraire, ou, plus exactement, dont elle essaie de dégager son enjeu principal de l'exploitation de ses contraires. Amener, par l'imitation, la différence à naître car elle est, dans son affirmation, celle du mouvement du cœur qui refuse de se soumettre : voilà sûrement l'explication de l'émotion dégagee par ces films qui ne ressemblent jamais à de simples jeux de pistes. Ils projettent des sentiments exacerbés qu'ils interdisent d'éclore tant qu'ils ne se seront pas frayés un chemin vers l'affirmation d'eux-mêmes au sein de tout ce qui les étouffe : certains parviennent à trouver un support – Butch, Beatrix, Jules –, mais beaucoup demeurent à l'état latent, détruits par la fatalité d'un univers qui cherche à rappeler l'immuabilité de ses cycles conditionnés par ses règles. (309-10)
- 6 La dernière section est alors consacrée à l'étude des références non filmiques.
- 7 Le chapitre 4, « Devenir le modèle et son imitation ou l'élaboration d'une transfilmicité tarantinesque », se penche d'abord sur la *persona* du cinéaste telle qu'elle est employée

dans d'autres films, avant de s'intéresser aux liens établis au niveau diégétique entre ses différents films (personnages ou objets récurrents), puis enfin aux projets – *True Romance* (Tony Scott, 1993), *Tueurs nés* (Oliver Stone, 1994), les *Hostel* (Eli Roth, 2005, 2007), *Sukiyaki Western Django* (Takashi Miike, 2007) – auxquels Tarantino a participé en tant qu'acteur, scénariste et/ou producteur. Ortoli souligne que ces projets s'intègrent dans le musée imaginaire de Tarantino en ce sens qu'ils témoignent de la même démarche de « mettre en valeur l'acte qui imite en se différenciant » (408), mais que le « souci du clin l'œil et du renvoi à des sources qu'on sait importantes pour Tarantino » apparaît « de manière beaucoup plus littérale que dans ses films » (387).

- 8 La conclusion « provisoire », « *Inglourious Basterds* : le règne du cinéma », se penche sur l'avant-dernier film du cinéaste, film politique qui, comme *Il était une fois dans l'Ouest* (Sergio Leone, 1968), s'intéresse aux origines « de la création de l'univers spécifiquement cinématographique qu'ils [la seconde guerre mondiale et l'Holocauste] ont pu produire » (450). Les citations filmiques attirent alors l'attention sur « la nature politique des sous-textes de ces modèles » (457), comme le souligne le choix de musiques puisées dans des « films dont le propos concerne la lutte contre le colonialisme » (449).
- 9 Le livre de Philippe Ortoli est tout simplement le meilleur livre sur Tarantino que j'ai pu lire en anglais et en français, et ce de loin. On pourrait regretter quelques longueurs et quelques redites, et on trouvera forcément quelques interprétations auxquelles on n'adhère pas pleinement ici et là, mais c'est le prix à payer pour la précision et l'exhaustivité dont le livre fait preuve. Sa connaissance du cinéma américain, du western italien et de la série B fait de lui le spectateur, et donc le critique, idéal pour analyser les films de Tarantino – justement parce que les films de Tarantino postulent un spectateur idéal à l'image du cinéaste : cinéophile, critique, passionné de culture populaire. Tarantino est un cinéaste exigeant qui oblige le spécialiste du cinéma américain à revoir les classiques et les films cultes, mais aussi à découvrir des films moins connus et souvent difficiles à trouver. On ne peut donc qu'être impressionné par le travail de recherche mené par Ortoli, notamment sur le cinéma asiatique que Tarantino affectionne. On est tout aussi impressionné par le travail d'analyse du corpus qu'il a mené, le livre abondant en macro- et micro-analyses d'une grande richesse : les échos d'un film à l'autre du fameux « plan-emblème » (41-52) ; les chapitrages et structures narratives de *Pulp Fiction* (1994) (157-74) et de *Kill Bill* (2003-2004) (140-156) ; les renvois au *Parrain* (Francis Ford Coppola, 1972), aux *Tueurs* (Robert Siodmak, 1946) et à *À bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1960) dans *Pulp Fiction* (295-98) ; l'étude comparée de *True Romance* et *Tueurs nés* (414-23) ; « la croix gammée gravée au couteau » sur le front du Colonel Landa comme « trace du mythe dans l'histoire » dans *Inglourious Basterds* (2009) (483). Plus essentiel encore, Ortoli montre à juste titre que les films palimpsestes de Tarantino n'ont rien de gratuit, mais participent d'une réflexion sur le cinéma qui tient compte de ses dimensions politique et éthique ; au sujet de la passivité de Vincent Vega dans *Pulp Fiction*, Ortoli conclut : « Ce n'est donc pas suivre ou refuser l'aspect programmatique des récits qui est générateur de morale mais chercher, en les adaptant, à affirmer la nécessité d'un acte libre. » (80)
- 10 Si l'auteur se positionne dès le départ contre les thèses émises par Laurent Jullier dans *L'Écran postmoderne* (1997), ce dernier suggérant, selon Ortoli, que le cinéma postmoderne « contrain[t] le spectateur à se soumettre à la sensation brute et développe des renvois de surface à l'histoire du cinéma en guise d'univers » (20), un

grand nombre des analyses du livre laissent néanmoins entendre que Tarantino est bel et bien un cinéaste de l'ère postmoderne. Ainsi, l'idée qu'il n'y a « aucun texte original » (91), l'accent mis « sur la valeur discursive du modèle qu'il [l'univers filmique] signifie » (105), ou encore « [c]e souci de déterminer des racines à inventer, c'est-à-dire à faire du modèle une reprise de la copie présumée de manière à abolir leurs frontières pour ne promouvoir que le geste qui les transforme sans cesse, est riche de sens » (412), tout cela rappelle les grandes thèses de Derrida (1972), Baudrillard (1981) et Butler (1990, 1993) pour qui tout est simulacre ou copie, ainsi que la thèse de Brian McHale (1987) pour qui l'interrogation de l'ontologie est au cœur des textes littéraires postmodernes. Il me semble justement que l'une des thèses d'Ortoli, à savoir que les films de Tarantino « ne cherchent pas à déconstruire un régime de croyance supposément idéologique, mais bien à approcher, dans le remous provoqué par les images, le pourquoi et le comment de ce qui les agrège » (14), participe d'« une archéologie du savoir » qui n'est pas sans rappeler la méthodologie entreprise par Foucault de 1969 jusqu'à sa mort.

- 11 Si la notion de « musée imaginaire où conversent œuvres diverses » est tout à fait parlante au vu du cinéma de Tarantino, la notion de mythe pose quelque peu problème parce qu'elle pourrait laisser croire à une perspective anhistorique. Or, la vision du cinéma de Tarantino est justement ancrée dans une histoire cinématographique et dans une réalité pragmatique, comme en témoigne *Grindhouse* (2007) qui tente de reproduire non seulement les codes d'un genre, mais aussi la situation de visionnage dans les *drive-ins* des années 1960 et 1970 (par exemple, les effets de bobines qui sautent), situation qui fait partie intégrante du genre selon Tarantino. Il me semble que l'analyse convaincante que fait Ortoli d'*Inglourious Basterds* permet en partie de cerner l'articulation entre mythe et histoire, ou peut-être tout simplement entre fiction et réalité : « créatures mythiques de cinéma, ils [Raines et Utivich] apposent leur sceau sur ce qui va s'en aller rejoindre l'autre champ, la lisière de l'écran, son en deçà, autrement dit, là d'où ils proviennent, puisqu'ils ne sont que les produits de l'esprit de ses habitants. [...] Landa doit être marqué pour que le réel n'oublie pas la leçon prodiguée par l'imagination » (484). Une relation dialogique est ainsi nouée dans laquelle l'histoire nourrit le cinéma qui nourrit l'histoire. Comme chez Leone, remarqué pour les recherches qu'il menait sur le contexte historique (Frayling 206-207), le mythe n'est donc pas entièrement déconnecté de l'histoire. L'approche de Tarantino n'a donc rien de structuraliste : elle est néo-formaliste et post-structuraliste en ce sens qu'elle tient compte de l'histoire des formes et de l'inéluctabilité des contingences. On peut espérer que les chercheurs sauront poursuivre ces interrogations en s'appuyant sur l'immense travail déjà mené par Philippe Ortoli.

BIBLIOGRAPHY

Ouvrages cités

BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1985 [1981].

BUTLER, Judith, *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*, New York et Londres, Routledge, 1990.

---, *Bodies That Matter : On the Discursive Limits of "Sex "*, New York et Londres, Routledge, 1993.

CAILLOIS, Roger, *Le Mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, 1938.

---, *Les Jeux et les hommes*, Paris, Gallimard, 2006 [1967].

DERRIDA, Jacques, *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972.

FOUCAULT, Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

FRAYLING, Christopher, *Sergio Leone : Something To Do with Death*, Londres et New York, Faber and Faber, 2000.

JULLIER, Laurent, *L'Écran postmoderne*, Paris, L'Harmattan, 1997.

MCHALE, Brian, *Postmodernist Fiction*, New York et Londres, Routledge, 1987.

AUTHORS

DAVID ROCHE

Université Toulouse 2 - Le Mirail